

NUEVO FLAMENCO – MIĘDZY TRADYCJĄ A TRANSGRESJĄ. O POSZUKIWANIU NOWYCH WYMIARÓW RUCHU W TWÓRCZOŚCI ISRAELA GALVÁNA

Transgresja to nieodłączny element muzyki i tańca. Zarówno na gruncie muzykologicznym, jak i choreologicznym można mówić o transgresji na dwóch poziomach: semiotycznym i symbolicznym. Za badaczem flamenco Gerhardem Steingresssem można powiedzieć, że wymiar semiotyczny obejmuje przede wszystkim „elementy formalne, takie jak: rytm, dynamikę, artykulację”¹, oraz – w przypadku tańca – rodzaj wykorzystywanych kroków i typ wykonywanego ruchu. Wymiar symboliczny zaś wyrażają panujące „tendencje życia społecznego i ich znaczenie kulturowe”². Można zaryzykować stwierdzenie, że z jednej strony bez prób przekraczania kolejnych granic wyznaczających to, gdzie kończy się dany gatunek muzyczny bądź technika taneczna, świat sztuki byłby dużo uboższy. Z drugiej jednak strony każdy typ muzyki lub tańca musi posiadać pewną bazę, trzon, który będzie go charakteryzował na jemu tylko właściwy sposób, pokazując, że dzięki tej bazie jest on tym, czym jest. Musi istnieć swego rodzaju równowaga pomiędzy tradycją a innowacją w każdej z dziedzin sztuki, by faktycznie mogły one funkcjonować bez zatracenia się w którejś ze skrajności w opozycji tradycja *versus* innowacja/transgresja. Dla badacza skupiającego się na tej właśnie antynomii bardzo interesujące może się okazać flamenco, w obrębie którego „walka” elementów tradycyjnych z tymi ciążącymi ku transgresji jest stale obecna.

1. Flamenco – między tradycją a transgresją

Flamenco to pojęcie bardzo trudne do zdefiniowania. Jego historia jest pełna nie-
dopowiedzeń, zaś badacze niejednokrotnie stoją na skrajnych stanowiskach w wielu kwestiach go dotyczących. Na potrzeby tej pracy należy przyjąć, że flamenco to przede wszystkim kultura, której kolebką była Andalusja (południowa część Hiszpa-

¹ G. Steingress, *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Signatura Ediciones, Sevilla 2007, s. 47.

² Tamże.

nii). Podstawowymi jej manifestacjami są muzyka (śpiew, gitara) i taniec. Jednak flamenco w oczach *aficionados* (osób zafascynowanych i zajmujących się flamenco) to także swoisty styl życia i ideologia charakteryzujące się silną więzią grupową i poczuciem odrębności. Kultura ta w swojej prymarnej formie została stworzona przez andaluzyjskich Cyganów³ (pierwsze wzmianki na jej temat pochodzą z końca XVIII wieku)⁴. Protoflamenco, którego główną manifestacją była w owym czasie muzyka, służyło Cyganom andaluzyjskim za formę w środowisku bohemy andaluzyjskiej⁵. Flamenco to produkt dwuznaczności i kontrastów, które cechowały ówczesną Andaluź i Hiszpanię. Jest również owocem romantycznej fascynacji kulturą cygańską⁶. Można je zatem rozpatrywać jako wytwór modernizmu – kulturową i artystyczną manifestację głębokiego rozdarcia kultury tradycyjnej; „owoc nowego miejskiego folkloru, który zmieszał wcześniejsze rytmy i ciała z rytmem nowych czasów, aby wyrazić nostalgię, sentymentalizm i *feeling* społeczeństwa, które chciało przejść gruntowne przeistoczenie, jednak brakowało mu do tego pełni sił aż do drugiej połowy XX wieku”⁷. Flamenco to też kultura bardzo silnie związana z określonym obszarem geograficznym (Andaluzja) oraz konkretnymi grupami etnicznymi (Andaluzyjczycy, Cyganie).

Badacze są zgodni co do tego, że poza elementami andaluzyjskim i cygańskimi we flamenco obecne są wpływy perskie, indyjskie, betycko-romańskie, bizantyńskie, gregoriańskie, żydowskie, afrokubańskie, południowoamerykańskie, a także hiszpańskie (pozaandaluzyjskie)⁸. Warto zauważyć, że przodkowie dzisiejszych Cyganów andaluzyjskich zaadaptowali do tego, co dziś nazywamy flamenco, różne elementy kultur, które spotkały się w Andaluzji, tworząc z nich swoiście nową jakość. Z tego względu mówi się, że flamenco od chwili swojego powstania miało charakter transkulturowy.

Kluczem do zrozumienia flamenco jest według badaczy tzw. hybrydyzacja transkulturowa (*hibridación transcultural* / *transcultural hybridization*), szczególnie obecna we współczesnym flamenco⁹. Jak twierdzi Steingress: „analiza historii rozwoju flamenco ukazuje ją jako ciąg następujących po sobie hybrydyzacji muzycznych i choreograficznych w aspekcie formalnym i semantycznym, których rodzaj zależał od panujących w danym momencie warunków socjokulturowych”¹⁰. Historię tej sztuki doskonale ilustruje zdanie Chrisa Barkera: „Kultury nie są czyste, autentyczne i ograniczone lokalnie. Stanowią one synkretyczne i hybrydyzowane wytwory interakcji

³ W pracy tej celowo posługuję się terminem „Cyganie”, który przez wielu badaczy jest uważany za nacechowany negatywnie. Warto jednak zauważyć, że w języku hiszpańskim, w odniesieniu do Cyganów andaluzyjskich przyjęto użycie tego właśnie pojęcia (hiszp. *gitanos*).

⁴ G. Steingress, dz. cyt., s. 17.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

⁸ G. Herrero, *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*, Editorial Don Quijote, Granada 1991, s. 28–32.

⁹ G. Steingress, dz. cyt., s. 51.

¹⁰ Tamże, s. 40.

w przestrzeni”¹¹. Używając w odniesieniu do flamenco pojęcia „transkulturowość”, należy rozumieć ten ukuty przez Fernanda Ortiza¹² termin tak, jak definiuje go Wolfgang Welsch. Welsch, pisząc o transkulturowości, wychodzi od krytyki Herderowskiego ujęcia kultur jako całości¹³. Według badacza obecnie relacje między kulturowymi całościami zostały zastąpione przez relacje w obrębie kulturowych sieci. Transkulturowość przenika wcześniejsze całości, jednocześnie rozsadzając je¹⁴. Jak ujmuję to zjawisko Krystyna Wilkoszewska: „w dobie migracji ludzi, towarów i wzmożonego przepływu informacji, zarówno społeczności, jak i jednostki są transkulturowe, a to oznacza hybrydalne, kulturowo przemieszane, heterogeniczne”¹⁵. Jeśli uznać, że transkulturowość to jedna z form transgresji, należy zauważyć, że zarówno historia, jak i teraźniejszość pokazują, iż cała kultura flamenco ma *stricte* transgresyjny charakter. Flamenco także staje się coraz bardziej heterogeniczne, przynajmniej w pewnych aspektach. Najlepszym tego przykładem jest *nuevo flamenco*.

2. Nuevo flamenco

By zrozumieć, czym jest *nuevo flamenco*, należy wspomnieć o jednym z kluczowych momentów w historii tej sztuki. W latach pięćdziesiątych XX wielu flamenco uległo silnej stereotypizacji. Fakt ten był wynikiem polityki prowadzonej przez generała Francisco Franco¹⁶. Frankistowscy ideolodzy postanowili użyć między innymi flamenco do budowania jednej wspólnej hiszpańskiej tożsamości narodowej. Próby te doprowadziły do powstania całkowicie sztucznej hybrydy, w skład której wchodziły elementy folkloru poszczególnych regionów Hiszpanii. Miała ona być wyrazem jedności kulturowej Hiszpanii, szybko jednak zyskała pogardliwy przydomek: *nacional-flamencquismo* – flamenco unarodowionego na potrzeby propagandy wewnętrznej, ale także pręźnie rozwijającej się hiszpańskiej turystyki¹⁷. Ostry sprzeciw środowisk związanych z flamenco (*mairenismo*, *gitanismo*) jedynie pogłębił stereotypy dotyczące tego tańca, dodając do nich kolejny element. To, co miało być autentycznym flamenco (*flamenco puro*), zostało zbudowane na przekłamaniej opozycji: cygańskość versus niecygańskość. Tak zwane *flamenco puro* nabrało ekskluzywnego charakteru.

Budującą się od tego momentu silną antynomię wewnątrz flamenco (to, co cygańskie/*puro*/ew. andaluzyjskie versus niecygańskie/obce/nowe) dobrze obrazują opisane przez badaczy dwa typy podejść do flamenco. Pierwsze to stanowisko par-

¹¹ Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 47.

¹² Termin „transkulturowość” po raz pierwszy pojawia się w dziele Fernanda Ortiza *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* z 1940 roku.

¹³ W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji. Perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka transkulturowa*, Universitas, Kraków 2004, s. 32.

¹⁴ K. Wilkoszewska, *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie* [w:] tejsze (red.), dz. cyt., s. 14.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Lata dyktatury: 1936–1975.

¹⁷ W. Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Paidós, Barcelona 2005, s. 143–144.

tykularystyczne. Definiuje ono flamenco jako manifestację kulturową pewnej grupy (w zależności od podejścia: cygańskiej, andaluzyjskiej bądź hiszpańskiej). Cechować ma ją określony styl życia, folklor, język, mentalność. W tym rozumieniu nie trzeba być Cyganem, by być flamencosem. Należy jednak przyjąć specyficzny styl życia i ideologię (hołdujące tradycyjnym formom flamenco). Być flamencosem to w tym ujęciu być „ucyganowionym” – *agitanado*¹⁸. Drugie podejście to podejście uniwersalistyczne. W tym ujęciu flamenco jest pojmowane przede wszystkim jako sztuka. Z tej racji dostępna jest ona dla każdego, kto wyrazi chęć jej zgłębiania. Flamenco ma być manifestacją tego, co uniwersalne, w tym również tego, co lokalne¹⁹. Takie podejście potwierdza decyzja komitetu UNESCO, który w listopadzie 2010 roku wpisał flamenco na listę niematerialnego dziedzictwa ludzkości właśnie ze względu na jego uniwersalny charakter.

Termin *nuevo flamenco* został wprowadzony do powszechnego użycia na początku lat osiemdziesiątych XX wieku jako nazwa komercyjnej marki firmy Nuevos Medios y Flamencos Accidentales²⁰. Początkowo użycie tego terminu miało być zabiegiem czysto marketingowym – by wypromować artystów (tzw. *jóvenes flamencos*) eksperymentujących i tworzących fuzje w obrębie muzyki flamenco²¹. Szybko jednak nazwa *nuevo flamenco* nabrała ideologicznego wymiaru, przekształcając się w synonim sprzeciwu wobec neotradycjonalistycznego, ortodoksyjnego podejścia do tej formy artystycznego wyrazu (*mairenismo*, *gitanismo*)²². Przymiotnika *nuevo* zaczęto zaś używać w odniesieniu do wszystkich manifestacji kultury flamenco wychodzących poza ramy tzw. *flamenco puro*. Warto jednak zauważyć, że z założenia *nuevo flamenco* nie neguje wartości tradycji. Pozostaje ono w ścisłym związku z korzeniami, poszerzając pole znaczeniowe terminu „flamenco” o nowe terytoria. Często zresztą mówi się, że dany element zalicza się do *flamenco puro* przez swoją wiarygodność, prawdziwość, szczerość, a także szacunek dla tradycji, nie zaś przez sam tradycjonalizm.

Flamenco cechuje wiele sprzeczności. Tradycjonalizm społeczeństwa andaluzyjskiego i jego wpływ na kulturę flamenco, liczne antynomie w jej obrębie, a także to, jak postrzega się ją z zewnątrz, powodują, że bardzo trudno jest zdefiniować tożsamość flamencosów. Jej negocjacja ciągle dokonuje się na styku dwóch podejść do flamenco – podejścia z nurtu *tradicional* z jednej i *nuevo* z drugiej strony. W odniesieniu do współczesnego flamenco mówi się również o tzw. *flamenco postmoderno*

¹⁸ B. Leblon, *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Cinterco, Madrid 1991, s. 19.

¹⁹ G. Steingress, dz. cyt., s. 17–18.

²⁰ Tamże, s. 78.

²¹ Tekst ten skupia się na tańcu flamenco, dlatego nie zagłębia się w historię muzyki flamenco. Należy jednak pamiętać, że od muzyki zaczęła się zmiana owocująca powstaniem nurtu *nuevo*. Za najważniejszych wykonawców tego nurtu (choć nieodżegnujących się od tradycyjnego flamenco, a nawet uważanych za jednych z najbardziej istotnych artystów flamenco w ogóle) przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych należy uznać: Camaróna de la Isla i Paco de Lucíę, którzy wprowadzili flamenco na nową drogę rozwoju. Równolegle tworzyli artyści i zespoły, które wybrały ścieżkę fuzji, tworząc w nurtach typu flamenco rock (np. Pata Negra) czy pop (Ketama).

²² G. Steingress, dz. cyt.

– flamenco postmodernistycznym, które kieruje się ku walorom uniwersalnym. Nie należy jednak zapominać, że równolegle cały czas rozwija się nurt neotradycjonalistyczny, który silnie oddziałuje na kulturę flamenco.

3. Taniec flamenco – tradycja i innowacja

Taniec jako jeden z prymarnych składników kultury²³ i „kulturowa reprezentacja ciała”²⁴ wykazuje charakter transgresyjny. Taniec flamenco to, zaraz po śpiewie, jedna z najważniejszych manifestacji kultury flamenco. Posiada on kilka niemal niezmiennych wyznaczników:

1. Jest to przede wszystkim taniec abstrakcyjny.
2. Kładzie silny nacisk na aspekt emocjonalny²⁵. Tancerz tańczy flamenco właśnie po to, by wyrazić pewne emocje.
3. Wykonawcy zazwyczaj tańczą solo (ewentualnie w większych grupach, nie jest to natomiast taniec wykonywany w parach).
4. Tancerz nie może jednak obyć się bez zespołu, w którym znajdowałiby się co najmniej śpiewak i gitarzysta (choć i od tej reguły zdarzają się oczywiście wyjątki).
5. Dzięki ich współpracy podczas występu może wytworzyć się tak zwane *duende*. Termin ten, nąstęcający badaczom liczne problemy definicyjne, oznacza między innymi szczególnego rodzaju więź, jaka wytwarza się podczas pokazu flamenco między artystami a publicznością. *Duende* to swoiste słowo klucz do zrozumienia kultury flamenco. Jego znaczenie dobrze oddają słowa Federica Garcíi Lorki, że *duende* to „(...) tajemnicze i niewysłowione oczarowanie muzyką; przypominający ekstazę stan wzniosłej inspiracji, udzielający się muzykom i publiczności (w czasie występów) w spontaniczny, niekontrolowany sposób. Nie ma żadnego konkretnego uzasadnienia ani określonego czasu trwania”²⁶.
6. Flamenco cechuje także daleko posunięty indywidualizm będący owocem potrzeby wyrażenia bardzo głębokich uczuć²⁷.
7. Pierwsze manifestacje tańca flamenco były pozbawione wyrazu artystycznego. Taniec był środkiem wyrażenia własnego „ja”. Charakterystyczne figury i ruchy ciała były przekazywane z pokolenia na pokolenie, zazwyczaj w relacji

²³ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 100.

²⁴ M. Flis, *Archetyp ruchu i kod językowy: instrumenty symbolicznej strukturalizacji przestrzeni* [w:] A. Flis (red.), *Stawanie się społeczeństwa. Szkice ofiarowane Piotrowi Sztompce z okazji 40-lecia pracy naukowej*, Universitas, Kraków 2006, s. 201.

²⁵ R. Gómez, *Las técnicas del baile* [w:] M. Ropero Núñez, J.L. Navarro García (red.), *Historia del flamenco*, vol. VI (siglo XXI), Tartessos, Sevilla 1996, s. 53.

²⁶ F. García Lorca, *Juego y teoría del duende* [w:] M. Ropero Núñez, J. Cenizo Jiménez (red.), *La poesía del flamenco*, Litoral, Sevilla 2004, s. 154.

²⁷ R. Gómez, dz. cyt., s. 51.

ojciec–syn, matka–córką. Czerpane zaś były z życia codziennego, co nadawało im jeszcze bardziej indywidualny charakter²⁸.

8. We flamenco bardzo istotna jest spontaniczność (choć oczywiście choreografie obecnie prezentowane na scenach zazwyczaj są wcześniej dokładnie opracowywane). Artyści jednak zawsze pozostawiają sobie pewien margines dla improwizacji.
9. Taniec flamenco (tak jak każdy inny jego element) zawsze musi być podporządkowany rytmowi. W obrębie podziałów rytmicznych (*compás*) tancerz może dowolnie interpretować muzykę.

By zrozumieć, na czym polega innowacyjność tańca z nurtu *nuevo flamenco*, należy nakreślić krótką charakterystykę tradycyjnego tańca flamenco²⁹. Widoczna w tańcu opozycja męskość/kobiecość to jedna z wielu upraszczających antynomii obecnych we flamencologicznym dyskursie. Tradycyjny taniec flamenco bardzo wyraźnie wyznaczał granicę między tańcem męskim i żeńskim, według zasady, że kobieta tańczy od pasa w górę, mężczyzna zaś od pasa w dół³⁰. Kobiety miały uczyć się wyłącznie od kobiet, a mężczyźni od mężczyzn. Podstawowe różnice w tańcu kobiet i mężczyzn opierały się na sposobie pracy rąk, dłoni i stóp.

Tradycyjny taniec kobiety powinny charakteryzować: miękkość ruchu, wykorzystanie krzywizn ciała (*curvadura*), nieznaczna praca stóp, a także dekoracyjność zapewniana przez intensywną pracę ramion, nadgarstków, bioder i biustu³¹. Ruchy tancerki mają być wykonywane niejako „w sobie”, w niewielkim zakresie. Taniec kobiety jest kokieterijny i zmysłowy, a zarazem wskazuje na podporządkowanie i słabość tancerki. Ma też charakteryzować się swoistą subiektywnością i emocjonalnością.

Taniec męski to, w ujęciu tradycjonalistycznym, przeciwieństwo tańca kobiecego. Dlatego z założenia powinien być racjonalny i wstrzemięźliwy³². Ruch mężczyzny w tańcu ma charakteryzować się wertykalnością, siłą, precyzją, wstrzemięźliwością i dostojnością³³. Skoki, liczne obroty, mało ozdobników (znikoma praca nadgarstków), ruchy ramion po liniach prostych, bardzo intensywna praca stóp – to wyznaczniki tradycyjnego tańca męskiego³⁴. W przeciwieństwie do kobiety, mężczyzna pokazuje w tańcu kontrolę, obiektywność i dominację. Bardzo widoczna jest także różnica między strojem męskim a kobiecym.

Kolejną cechą charakterystyczną dla tradycyjnego tańca flamenco jest rozróżnienie dwóch terminów: *bailaor* i *bailarín*. *Bailaor/a* miał zajmować się flamenco, zaś *bailarín/a* to tancerz władający innymi technikami tanecznymi, np. klasyczną lub

²⁸ Tamże.

²⁹ C. Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco II. Identidad, género y trabajo*, Signatura Ediciones, Sevilla 2003, s. 170.

³⁰ Tamże, s. 173.

³¹ Tamże, s. 172.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 176.

wywodzącą się ze szkoły tzw. *clasico español*³⁵. W myśleniu takim kierowano się zasadą głoszącą, że dla prawdziwego tancerza flamenco nie ma zinstytucjonalizowanej ścieżki nauczania. Uważana za jedną z największych tancerek flamenco La Argentina wyraża tę myśl następująco: „Tak jak nie ma szkół, które mogłyby uformować poetę, tak nie ma szkół, które mogłyby uformować tancerkę flamenco”³⁶. Istniejący wcześniej podział obecnie ulega zatarciu. Mówi się raczej o tancerzu kompletnym, który posiadałby zarówno doskonałą technikę klasyczną, jak i technikę flamenco. Współczesne choreografie w nurcie *nuevo* cechuje zresztą daleko posunięty synkretyzm, a pewne elementy, które kiedyś nie były uznawane za wyznaczniki flamenco, dziś są jego integralną częścią.

4. Israel Galván – artysta poszukujący / artysta „przekraczający”

Przez długi czas tożsamość całego flamenco była budowana na zasadzie opozycji: sztuka/technika, cygańskość/niecygańskość, tragiczność/liryczność, spontaniczność/akademickość, czystość/fuzja. Obecnie można mówić o dużej grupie tancerzy i choreografów flamenco z nurtu *nuevo*, którzy redefiniując tę sztukę, starają się budować nową koncepcję flamenco. Koncepcja ta w mniejszym stopniu opiera się na antynomiach, w większym zaś na zachowaniu złotego środka między tradycją a innowacją w tańcu. Można wśród nich wymienić artystów takich jak: Rocío Molina, Andrés Marín, Javier Latorre, Juan Carlos Lérida czy Leonor Leal. Jednak spośród nich szczególnie wybija się jedna postać – Israel Galván.

Urodzony w 1973 roku Israel Galván de los Reyes wywodzi się z rodziny o długiej tradycji muzycznej. Zarówno jego rodzice, jak i siostra są profesjonalnymi tancerzami. Jego rodzina skłania się ku tradycyjnemu flamenco. To w dużym stopniu dzięki nim Galván posiada doskonałą technikę i przygotowanie. Wygrał liczne prestiżowe konkursy tańca flamenco, tańczył także w przedstawieniach najbardziej uznanych postaci ze świata flamenco (Mario Maya, Manuela Carrasco).

„Najstarszy z młodych flamencosów” – tak mówił o nim jeden z największych śpiewaków flamenco Enrique Morente³⁷. Kluczem do zrozumienia dzieł Galvána są bowiem najgłębsze formy flamenco: *seguiriya*, *taranto*, *soleá*. Galván uważany jest obecnie za najbardziej awangardowego tancerza flamenco, stąd często mówi się o nim, że jest „Niżyńskim flamenco”. Porównuje się go także z Merce’em Cunninghamem, a jego taniec określa się jako „flamenco conceptualne” bądź *flamenco post-moderno*³⁸. W Hiszpanii ma przydomek *bicho raro* – dziwoląg.

Swoją oryginalną wizję flamenco po raz pierwszy w pełni zaprezentował w autorskiej choreografii *¡Mira! Los zapatos blancos/los zapatos rojos* podczas Biennale

³⁵ R. Gómez, dz. cyt., s. 58.

³⁶ Cyt. za: La Argentina [w:] R. Gómez, dz. cyt., s. 57.

³⁷ Za: J.L. Navarro García, *Historia del baile flamenco*, vol. V, Signatura Ediciones, Sevilla 2008, s. 126.

³⁸ Tamże.

Flamenco w Sewilli w 1998 roku³⁹. Był to moment przełomowy w jego karierze. W tym czasie Galván rozpoczął również współpracę z Pedrem G. Romero, która trwa do dziś. Romero jest jego menedżerem i autorem scenariuszy wielu przedstawień. Niektórzy twierdzą nawet, że to właśnie Romero jest „ojcem” sukcesu Galvána. Dzięki Romero w przedstawieniach Galvána obecne są często inne niż taniec flamenco środki wyrazu, między innymi sztuki audiowizualne⁴⁰. Przedstawienie poświęcone jednemu z najbardziej awangardowych tancerzy flamenco – Vincentemu Escudero (1892–1980) – jest podzielone na dwie części. Pierwsza z nich, zatytułowana *Los zapatos blancos*, pokazuje pracę choreografa nad nowym przedstawieniem. Galván niejako przenosi na scenę atmosferę próby, pokazując moment zerowy procesu twórczego⁴¹. Sama struktura przedstawienia ma kształt typowego koncertu flamenco, w którym kolejne *palos* (ustalone przez tradycję formy śpiewu flamenco) przeplatają się z sobą. Na uwagę zasługuje druga część spektaklu – *Los zapatos rojos*. Nawiązuje ona do bajki Hansa Christiana Andersena *Czerwone trzewiczki*, opowiadającej historię dziewczynki, która w dniu Pierwszej Komunii Świętej otrzymuje czerwone buciki. Za sprawą tajemniczego brodatego mężczyzny nie pozwalają jej one przestać tańczyć, gdy ma je na nogach. Nawiązanie to łączy się z historią życia i szaleństwa sewilskiego tancerza Félix Fernández Garcíi, zwanego Félix el Loco (1896–1941)⁴². W *Los zapatos rojos* widz może obserwować ekspresyjnie przedstawione przez Galvána dramatyczne chwile z życia Félix el Loco, w których dostawał napadów szaleństwa. W przedstawieniu winę za obłęd tancerza ponoszą czerwone trzewiki. Galván w interesujący sposób dokonuje reinterpretacji bajki, przepuszczając ją przez filtr rzeczywistości.

Drugim znaczącym przedstawieniem Galvána jest sztuka *La Metamorfosis* oparta na książce *Przemiana* Franza Kafki, zaprezentowana po raz pierwszy na Biennale Flamenco w Sewilli w 2000 roku⁴³. Wybór *Przemiany* zasługuje na uwagę, zwłaszcza gdyby uznać, że jest to tekst o powolnym zatracaniu zdolności poruszania się, a tak właśnie rozpatrywali dzieło Kafki twórcy spektaklu⁴⁴. Tematyka przedstawienia jest zatem przewrotna w kontekście tańca. Galván radzi sobie z nią, prezentując taniec niezwykle ekspresyjny, bogaty w liczne formy tradycyjnego flamenco (*soleá por bulería*, *seguriya*, *petenera*, *romeras*, *tonás*, *tanguillos gaditanos*), który z czasem zamienia się w coraz bardziej kompulsywny ruch bezforemnego ciała na pozór pozbawionego równowagi. Galván, przedstawiając przemianę głównego bohatera – Gregora Samsy w owada, przechodzi od choreografii bogatej w ekspresyjny ruch do choreografii wykonywanej niemal w bezruchu. Spektakl ten traktuje zresztą bardzo osobiście:

Ja nawet nie wiedziałem, kim był Kafka, ale jego książka przemówiła do mnie. Miałem pomysł, jak wytańczyć tego robaka, i podczas przygotowywania przedstawienia wyobra-

³⁹ Tamże, s. 98.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 99.

⁴² http://elpais.com/diario/1998/09/24/andalucia/906589351_850215.html (dostęp: 19.12.2012).

⁴³ J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 101.

⁴⁴ P.G. Romero, cyt. za: J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 104.

załem sobie moją rodzinę, zwłaszcza rodziców, ponieważ oni naprawdę uważają mnie za dziwoląga⁴⁵. Podobam im się tylko, gdy tańczę czyste flamenco. Moja matka cierpi najbardziej, zawsze bardzo boi się tego, co może zobaczyć podczas mojego przedstawienia, dlatego przez cały czas zasłania oczy. Mój taniec nie trafia do niej⁴⁶.

Można zatem powiedzieć, że przedstawienie *La Metamorfosis* jest dziełem po-niekąd autotematycznym. Drugą niezwykle interesującą z choreograficznego punktu widzenia kwestią podjętą w spektaklu jest idea uczenia się poruszania w nowym ciele, które jest nam obce⁴⁷. Można ją odnieść do przypadku tancerza, który kreując coraz to nowe role, za każdym razem musi niejako od początku nauczyć się poruszać.

Po *La Metamorfosis* choreograf tworzy kolejne przedstawienia: *Galvánicas* (2002), *Torero Al-lucinogen* (2004), *Arena* (2004), *La edad de oro* (2005) i *Tábula rasa* (2006). W 2007 roku Galván zaprezentował dwie choreografie. Pierwsza z nich to wykonywane bez akompaniamentu muzyki *Solo*, druga zaś to *El final de este estado de cosas*, mająca swoją kontynuację w 2008 roku jako *El final de este estado de cosas, redux* – zredukowana, oczyszczona wersja wcześniejszej choreografii. W 2011 roku premierę miało przedstawienie pt. *La curva*⁴⁸. W międzyczasie Galván udzielał się w wielu projektach innych artystów flamenco⁴⁹. Jego najnowszym przedsięwzięciem jest spektakl o romskim holokauście *Le Réel / Lo Real / The Real*, mający swoją premierę 12 grudnia 2012 roku w madryckim Teatro Real⁵⁰.

Jakkolwiek każde przedstawienie Galvána wnosi do flamenco nową jakość, sądzę, że spektakl *El final de este estado de cosas, redux* może doskonale posłużyć za egzemplifikację jego unikatowego stylu tworzenia choreografii i prowadzenia narracji, dlatego postaram się omówić go najszerzej. Wraz z Galvánem przedstawienie to stworzyli: Pedro G. Romero, śpiewacy Diego Carrasco i Juan José Amador, Bobote oraz gitarzysta Alfredo Lagos. *El final de este estado de cosas, redux* (a także jego wcześniejsza wersja) to wariacja na temat Apokalipsy św. Jana oraz hold oddany reżyserskiej wersji *Czasu Apokalipsy* Francis Forda Coppoli⁵¹. Jest połączeniem „ceremonii religijnej i laickiego rytuału”⁵². To również apokaliptyczna wizja świata przedstawiona za pomocą środków wyrazu typowych dla flamenco (choć nie tylko).

⁴⁵ Wyrażenie *bicho*, którego używa Galván, można tłumaczyć dwójako: jako „robak” bądź „dziwoląg” (*bicho raro*).

⁴⁶ I. Galván, cyt. za: J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 102, tłum. J.R.

⁴⁷ S. Rezende Canarim, *La Danza de la Oscuridad: la presencia del Butoh en la concepción estética de Israel Galván* [w:] J.M. Díaz-Báñez, F.J. Escobar Borrego (red.), *Investigación y flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla 2009, s. 273.

⁴⁸ Tamże, s. 278.

⁴⁹ Spośród wielu projektów, w których artysta bierze udział, należy wspomnieć bodaj o kilku. W 2002 roku współpracował ze śpiewakiem Enrique Morente w *El pequeño reloj* oraz w *Canto y cante a Picasso*. W 2005 roku wystąpił w dokumencie *Enrique Morente sueña la Alhambra*, wyreżyserowanym przez José Sáncheza-Montesa. W roku 2009 tańczył we *Flamenco, flamenco* – kontynuacji dzieła Carlosa Saury z 1995 roku (pt. *Flamenco*).

⁵⁰ Za: http://www.que.es/cultura/201211101315-israel-galvan-cierra-ciclo-mortal-efe.html?anker_3 (dostęp: 3.12.2012).

⁵¹ *Israel Galván* (2011), reż. M. Reggiani.

⁵² J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 121.

Galván bardzo długo nosił się z zamiarem stworzenia tego rodzaju spektaklu. Studiując Apokalipsę św. Jana, postawił sobie za cel czytać ją tak, jak czyta ją ciało tancerza. Miał zamiar dosłownie „wcielać” interesujące go fragmenty lub pojedyncze słowa⁵³. Twierdzi, że we flamenco jest jakiś bliżej nieokreślony element odziedziczony po minionych czasach, który pozwala człowiekowi stawić czoło końcu świata⁵⁴. Artysta posługuje się najbardziej pierwotnymi formami flamenco (*seguiriya*, *taranto*, *soleá*), by tego dowieść. To właśnie do nich śpiewane są fragmenty Apokalipsy. Galván sięga także po *butō*. Ta japońska forma ekspresji pozwala mu pełniej wyrazić emocje, gdyż jak sam mówi: „rodzi się w zniszczeniu i (...) jest ekspresyjna w każdym pojedynczym geście”⁵⁵. Choreograf czerpie z *butō* już w pierwszej scenie przedstawienia, tańcząc boso na wydzielonym kwadracie usypanym z piasku, przywodzącym na myśl ogrody zen⁵⁶. W dalszej części spektaklu wykorzystuje projekcję filmową, podczas której jego była uczennica – Libanka Yalda Younes – tańczy przy dźwięku karabinów maszynowych i wybuchów bomb spadających na Bejrut. W ten sposób Galván wprowadza widza w cykl życia i śmierci religii, który na jego oczach się dopełnia⁵⁷. Dalej pojawia się kondukt pogrzebowy, w tle zaś słychać muzykę blackmetalowego zespołu Orthodox. Galván odprawia na pełnym świec ołtarzu swego rodzaju mszę. Część „żałobną” przedstawiania wieńczy *saeta* – forma flamenco zwyczajowo wykonywana w Wielki Piątek⁵⁸.

Jednym z najciekawszych elementów drugiej części spektaklu jest taniec Galvána na ruchomej drewnianej platformie. Dzięki niej widzowi wydaje się, że artysta tańczy podczas trzęsienia ziemi⁵⁹. Jego ciało samo wprawia w ruch zainscenizowaną przestrzeń drewnianej platformy, ona zaś wpływa na ruch wykonywany przez Galvána. Całość sprawia wrażenie tymczasowości i niestabilności, a także ciągle czyhającego zagrożenia. Zresztą do tego tańca choreograf wybiera uważaną przez wielu za najtrudniejszą formę flamenco – *seguiriya*. Cechuje się ona skomplikowanym rytmem, powagą i dużym ładunkiem dramatyzmu. Podczas spektaklu artysta tańczy również w całkowitej ciszy. Pozwala w ten sposób wybrzmieć własnemu ciału. Używając stóp jako instrumentu perkusyjnego, zachowuje jedynie rytm, bo rytm we flamenco jest najważniejszy.

Całość przedstawienia wieńczy *fiesta por bulería*. *Bulería* to prześmiewcza, karykaturalna forma flamenco, tańczona zazwyczaj w trakcie wszelkiego rodzaju imprez flamenco, a także na zakończenie większości przedstawień. Mówi się, że kto potrafi zatańczyć *bulerię*, ten potrafi zatańczyć wszystko we flamenco, forma ta bowiem wymaga od tańczącego nie tyle umiejętności technicznych, ile doskonałego wyczucia rytmu, dystansu do własnej osoby i poczucia humoru. *Bulería* jest obecna na prawie każdej fiescie flamenco, a w tym wypadku zamienia się w swoisty taniec śmierci

⁵³ Israel Galván (2011).

⁵⁴ J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 121.

⁵⁵ Israel Galván (2011).

⁵⁶ S. Rezende Canarim, dz. cyt., s. 267.

⁵⁷ J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 122.

⁵⁸ Tamże, s. 124.

⁵⁹ Israel Galván (2011).

wykonywany bez akompaniamentu gitary (*a palo seco*), za to przy użyciu znamienego rekwizytu – trumny. Galván wykorzystuje ten przedmiot na wszystkie możliwe sposoby: używa go jako podłogi do stepowania, tańczy w jej wnętrzu i obok niej. Trumna staje się też elementem perkusyjnym. Artysta buduje napięcie, tańcząc coraz intensywniej, by w punkcie kulminacyjnym nagle zejść ze sceny. Rytuał, w którym widz brał udział, kończy spora dawka ironii i czarnego humoru.

Począwszy od przedstawienia *¡Mira!*, Israel Galván operuje estetyką transgresyjną. Jego choreografie cechuje niezwykle stopień trudności. Trudność ta może być rozumiana dwojako: po pierwsze na poziomie techniki i wykonawstwa, po drugie na poziomie odbioru i interpretacji przez widza⁶⁰. Za każdym razem artysta poszukuje nowych wymiarów ruchu, nowych osi kompozycji. Nie ma oporów, by przekraczać dotychczasowe granice tańca. Prowadzi intensywną eksplorację wewnątrz własnego umysłu. Indywidualizm jest jedną z najważniejszych cech tańca flamenco i to właśnie on doskonale przejawia się w tańcu Galvána. Dysponuje on zestawem sobie tylko właściwych ruchów (np. dzwonięcie zębami), które łamią zasady tanecznego *decorum*. Ten zestaw to alfabet, dzięki któremu artysta może komponować coraz to nowe choreografie, reinterpreterując kroki, które – jak sam mówi – przez lata wykonywał mechanicznie⁶¹. Estetyka przedstawień sewilczyka jest budowana na solidnym trzonie flamenco wzbogaconym o wpływy surrealistyczne i kubistyczne⁶².

W swoich przedstawieniach artysta używa wielu rekwizytów, gdyż według niego są one przedłużeniem ciała tancerza⁶³. Nie są to jednak tradycyjnie spotykane we flamenco przedmioty. W dziełach Galvána pojawiają się: trumna, stół, piasek. Sięga on także do innych technik tanecznych (taniec współczesny, klasyczny), a nawet wykorzystuje gatunki pozbawione skodyfikowanej techniki, ale posiadające silny ładunek emocjonalny (*butō*). Przede wszystkim jednak każdemu krokowi, jaki wykonuje, nadaje osobisty, niepowtarzalny charakter.

Niejednokrotnie ciało Galvána w tańcu staje się nietypowe dla flamenco, dziwnie wykrzywione. Traci ono swą dostojność, od pasa w górę wydaje się wątłe i słabe. Stanowi niejako zaprzeczenie ciała stereotypowego tancerza flamenco. Jego taniec często jest bardziej kobiecy, sensualny, intuicyjny. Charakter wykonywanego przez niego ruchu trzyma widza w ciągłym napięciu, a bywa też, że wręcz irytuje. Jedno jest pewne: nikt nie może pozostać obojętny wobec jego choreografii.

Israel Galván to przedstawiciel *nuevo flamenco* w pełnym tego słowa znaczeniu. Czerpie z tradycji, ale tradycja to dla niego za mało. Ciągłe stara się przekraczać granicę, która teoretycznie wyznacza miejsce, gdzie kończy się flamenco. Artysta wciąż uczestniczy w procesie negocjowania tożsamości kultury flamenco. Balansuje na granicy tradycji i innowacji. Robiąc to, pokazuje, że flamenco samo w sobie ma transgresyjny charakter, dlatego nadal może się rozwijać.

⁶⁰ Á. Álvarez Caballero, *Un nuevo siglo para el baile* [w:] M. Ropero Núñez, J.L. Navarro García (red.), dz. cyt., s. 181.

⁶¹ J.L. Navarro García, dz. cyt., s. 126.

⁶² Tamże, s. 127.

⁶³ Za: Israel Galván (2011).